

# الثقافة ودورها في نقد الشعر

د. عدنان حسين قاسم

تناولت بحوث عدة ثقافة الناقد الأدبي في نظرية أدبنا العربي المعاصر، كما عثرنا على آراء مبعثرة في كتب نقدنا القديم تتعلق بتلك الثقافة، وزخرت ببيات النقد الأجنبي بشيء من هذا القبيل. وإن اتخذت كل هذه الكتابات طابعاً ينماز في كل مرة، ويتشكل تشكلات تحدد لها طبيعة الدراسة ذاتها في خصوصية منطقاتها. ومن زوايا هذا الموضوع المتسع ولجأت ألعلم حصداً تبعثرت أصوله، واتسمت - أحياناً - بالتكويم القوضوي، وغدت رؤيته محصورة في رقعة ضيقة من الثقافة، تحد من قدرته على الإحاطة المكتملة بأبعاد العمل الشعري المنقود، ويكفي أن أقدم بين يدي



القضية ناقدًا من طراز الدكتور محمد النويهي في كتابه «ثقافة الناقد الأدبي» سنة 1969م وكتابته «شخصية بشار» سنة 1981م، وقد انحصر جهده في الدعوة والترويج للاتجاه النفسي المرتكز إلى علم النفس التحليلي.

وأفرد بعض النقاد المبرزين في تطبيق علم النفس التحليلي كتبًا خصصوها لدراسة شعراء معينين من أمثال: بشار بن برد وأبي نواس وابن الرومي وأبي العلاء المعري. ومن هؤلاء النقاد: العقاد والمازني وعزالدين إسماعيل ويوسف خليف وغيرهم.

وهناك مذاهب اجتماعية كالسوسيولوجية التي تجعل الأدب ظاهرة اقتصادية، ونشاطًا مبدئيًا على مراقبة الأسواق التي ينطق فيها الكتاب، كما تحكم الواقعية المعاصرة على النتاج الأدبي بالإحراق قبل أن يخرج إلى حيز الوجود إذا لم يكن منحاذاً إلى الجادى الاجتماعى والسياسية التى تدعو لها، وتجبر الأديب على تبني التعبير عن الخطط الخمسية والعشرية للصناعة والزراعة مثلاً.

ومع هذا اللون من المذاهب الفكرية والثقافية يتحول الناقد إلى موظف في مصلحة الأرصاد أو دائرة الإرشاد، وتغلق ثقافته سبيل الانفتاح الواعي على النص الأدبي.

ولعل ما يؤسغ تناولي لدور الثقافة في العملية النقدية مع كثرة ما كُتب فيها هو تجدد الحاجة إلى المعالجة بتجدد الحياة وحركتها التي تظل في ديمومة لا تتوقف. كما أنني اتخذت منهجاً مغايراً يبدأ من تطبيقات النقاد على اختلاف توجهاتهم ومشاربهم، ولم أسلك طرقاتاً معتادة تنطلق من النظريات المجردة، منحدرًا نحو الممارسات التطبيقية، كما فعل أصحاب الاتجاهات النفسية والاجتماعية - مثلاً - حين شرعوا يطبقون أفكاراً وأفاداً من ثقافات ذات سمات خاصة اطلعوا عليها على نماذج شعرية قائمة في أدب غريب مغاير.

فيما قبل الإسلام كان الشاعر عرّافاً كبيراً، أعنى مصدراً من مصادر المعرفة الغيبية، حاول أن يكشف عن مستودع التجارب الفكرية التي يمتلكها المجتمع العربي آنذاك بما فيه من معارف ميتافيزيقية تعتمد النظرة العقلية المجردة حتى جاء الإسلام فألغى مصادر المعرفة القديمة ووحدّها في الذات العلوية ولكن.. ظلت للشاعر مكانته ودوره في استشفاف حقائق الكون والمجتمع والحياة بعمامة، وقرأة حضارات الأمم والشعوب والوقوف على ماضيها وقد عظمت ثقافته واتسعت على نحو جعلته - بفراسة - يدرك الأبعاد العميقة والخبيئة للظواهر الخارجية، ويتخذ إزاءها موقفاً يتفق ورؤيته الخاصة.

إننا نفترض امتلاك الشاعر بصيرة حادة تمكنه من اختراق حُجب الحاضر وصولاً إلى المستقبل مزوداً بذخيرة الماضي، يحاول أن يقنن فوضى الحياة ويعتصر ما بها من كليات مطلقة تحدد مسيرة الحياة ذاتها. فالقصيدة - في جوهرها - رحلة في ثنايا الحياة، وكل ما فيها رموز هذا تعريف للواقع الملّغ في كلماتها.

وترصد منطقة الوعي الجمالي - عند الشاعر كل الظواهر التي تتعدد في كشف كينونتها إجابات الفلاسفة والفنانين. وهي - كما يذهب ت. س. إليوت - «نوع من نسج عنكبوتي ضخم، ذي وشائج حريرية دقيقة معلقة في غرفة الوعي، وتلتقط كل هباء يحملها الهواء في شبكتها...»<sup>(١)</sup>.

ومن هنا فإن الشعر يستمد محمولاته المضمونية من طبيعة المرحلة الحضارية وخصوصيتها التاريخية. كما أنه يستكمل عناصر تلك المحمولات عن طريق تفاعله أفقياً بالتيارات المعاصرة في كل حضارات الشعوب، ورأسياً بما تقدمه حركة التراث من ثراء اكتسبته من العصور المتعاقبة عبر نقاط متعدّدة في تقاطعات الأمكنة والأزمنة.

وعلى الشاعر أن يعنى بعمق جوهر اللحظة التاريخية، وذلك يتطلب إعادة تنظيم عناصر ثقافته وخبرته الجمالية في وعيه، بحيث يعطي هذا التنظيم مدلولات تجعله قادراً على توجيه فعالياته الشعرية توجيهاً مقصوداً.

وهكذا يمنح الشعر الحياة أبعاداً جديدة، ويضيف إليها أشياء ليست فيها وإنما تتبع من مدركات الشاعر وثقافته ونشاطه الجمالي وقدرته الخيالية، حتى تتغير نسب المسافات التي تفصل بين الإنسان والعالم بعد تقاعله مع صورة العالم المتبدعة في القصيدة.

فها هو نزار قباني يصور مرحلة التمزق العربي على نحو يبرز مأساة الأمة بوعي عميق وخبرة تحيط بأبعاد القضية في رثائه لزوجته «بليقيس»<sup>(٢)</sup>:

بليقيس .. أيتها الأميرة

ها أنت تحترقين في حرب العشيرة .. والعشيرة

ماذا سأكتبُ عن رحيل مليكتي؟

إن الكلام فضيحتني

ها نحن نبحثُ بين أكوام الضحايا ..

عن نجمة سقطت .. وعن جسدٍ تناثر كالمرايا ..

ها نحن نسأل يا حبيبة

إن كان هذا القبرُ قبركِ أنتِ ...

أم قبر العروبة

وفي ذلك إدراك مكتمل لوضع الأمة في لحظتها التاريخية، وتقويم لواقعها الراهن.

وبعد

فإذا كان الشاعر على مثل هذه الدرجة المعقدة من الثقافة، وهذا العمق من الوعي، فهل يمكن للنقاد - الذي يتصدى لتحليل العمل الشعري والكشف عن روائه وجمالياته - أن يقصُرَ بأعنه عن حصائل الشاعر الثقافية؟!

في قديمنا كان للنقاد العرب تصوّرات ناضجة اقترحوا فيها حدوداً لثقافة الناقد؛ هي جماع أدواته التي يستعملها في معالجاته النقدية. ولعل ما قدّمه ابن سلام الجهمي منذ بدايات عهد التدوين قد جعل النقد علماً مستقلاً لا يرتاده إلا مَنْ امتلك أدواته، يقول: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما يتقنه العين، ومنها ما تتلقاه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يتقنه اللسان، من ذلك التلوّن والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة فمن يبصره. ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا يعرف جودتهما بلون ولا من ولا طراز ولا حسن ولا صفة ويعرفها الناقد عند المعاينة، فيعرف بهزجها وزائفها وسوّفها ومقرّعها»<sup>(٣)</sup>.

ولكن يبدو أن اهتمامات الناقد العربي - في توجيهه العام - تتمحور حول النص الشعري من حيث تركيباته اللغوية وصوره وموسيقاه على الرغم من اكتناز الشعر العربي بالرؤى الفنية في قوانين الحياة والأحياء<sup>(٤)</sup>.

**ونستطيع - هنا - أن نؤكد أن معرفة الناقد بالتقاليد الفنية للشعر من أعظم أدواته الثقافية لأن معارفه الأخرى تعمل متضافرة لإضاءة النص والكشف عن فضائه، وتحديد العوامل الإبداعية التي أثرت وجعلته قادراً على أداء وظائفه.**

**فينبغي للناقد أن يعمل - بكل فاعلية وحركية - على رصد وملاحظة خصائص النص المنقود وطرائق بنائه، للربط بينها وبين روح الشاعر التي يصدر عنها، والتي تُعدّ مركزاً تدور حوله كل أدوات المبدّع الشعري. وهذا يتطلب اطلاعاً واسعاً وإحاطة دقيقة بكل النتاج الشعري عند العرب منذ ما قبل الإسلام حتى وقتنا الراهن، حتى يتسنى للناقد الوقوف على النماذج الشعرية البارزة في كل العصور وعوامل تفوقها من امرئ القيس مروراً بمدرسة التجديد الذهني وصولاً بمدرسة الشعر الحديث وذلك ما يجعلني - وفي إطار ثقافة الناقد الخاصة - أن أدعو إلى اتصاله بحركة النقد الأدبي عند العرب منذ كانت النقّادات عملاً فطرياً موسوماً بالارتجال إلى أن غدت علماً، ثم تعقدت أصوله وتطورت قوانينه فوصلت إلى صورتها التي بين أيدينا في نقدنا الأدبي الحديث.**

وهل يستطيع ناقد عربي معاصر أن يضطلع بوظيفته في التصدي لأعمال شعرية دون أن يستوعب ما يمدّه به النقد القديم من عناصر؟. فإين قتيبة والجاحظ والقاضي الجرجاني والأمدي وعبدالقاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي وابن الأثير وغيرهم من أساطين التفكير النقدي والبلاغي عند العرب القدماء لا يمكن مجاوزتهم أو تخطيهم.

وإذا وصلنا إلى العصر الحديث فإننا نفترض أن يتصل الناقد بحركة النقد منذ مدرسة البعث والإحياء - التي مثلها المرصفي والرافعي - حتى أحدث التوجهات النقدية التي برّدها البنيويون الأسلوبيون ، وأن يطلع على تجارب هؤلاء النقاد في تناولهم وعرضهم للأعمال الشعرية على نحو تطبيقي وتضم المكتبة العربية بعضاً من الكتب القيمة التي عُتبت بالجانب التطبيقي منها: «عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث» للدكتور إحسان عباس و«في الميزان الجديد» للدكتور محمد مندور، و«مدخل إلى علم الأسلوب» للدكتور شكري عياد، و«قراءات في شعرنا المعاصر» و«عن بناء القصيدة العربية الحديثة» للدكتور علي عشري زايد، و«الخطيئة والتفكير» للدكتور عبدالله الغدّامي.

وينبغي للناقد العربي المعاصر أن يحيط بعلاقات التأثير والتأثر بين الشعر العربي والشعر الأجنبي، فقد كان لشكسبير وورد زورث وكوليردج وبودلير وسان جون بيرس وت. س إليوت وإديث ستيويل على سبيل المثال - تأثير في الشعر العربي الحديث.

ويكشف الدكتور نذير العظمة - على سبيل المثال - عن أوجه التأثير والارتباط بين الأسس الجمالية لشاعرية إديث ستيويل وبدر شاكر السياب من حيث تأثير الشاعرة الإنجليزية على الشاعر العربي الحديث، فقارن بين قصيدة «أنشودة المطر» سنة ١٩٥٤م وبين قصيدتها ما يزال المطر يسقط «Still falls the rain» سنة ١٩٤٠م.

ويقول الباحث أن «نظرة فاحصة على كلتا القصيدتين تكشف لنا عن مشابهات صارخة في المضمون والشكل، في الرؤيا والرمز، في التركيب والصور والإيقاع حتى ليُخَيَّلُ إلينا أن كلتا القصيدتين قد ولدتا من خيال أو رحم واحد إنهما توأمان، ولكنهما يمتلكان شخصيتين متميزتين»<sup>(٥)</sup>.

ومن هذه الزاوية يشير - كذلك - إلى أن مؤثرات إيديث سيتويل في شعر بدر شاكر السياب اتخذت مظاهر متعددة: كالاقتطاف، وهو أن يضمن قصيدته أبياتاً بعينها من قصائد الشاعرة الإنجليزية كما هو الحال في قصيدته «رؤيا فوكاي». والتقمص والاستبطان، وهو أن يتقمص الشاعر شخصية أسطورية أو دينية، ويستبطن معناها وأبعادها من خلال تجربته الحاضرة، كما في قصيدته «يوب أو النهر والموت» استوعب فيها التجربة التوموزية في بُعدي الحياة والموت، وقصيدته «المسيح بعد الصلب» استبطن فيها تجربة الصلب.

كما أشار إلى ظواهر المصاقبة والتراصف (Juxta Position)، والتضاد والتقابل، والاستدارة الرمزية، والإشارات والرموز، وتنقيط القصيدة، واهتمامه البالغ بالإيقاع والموسيقى البارزة<sup>(٦)</sup>.

وقد حلل النماذج الشعرية تحليلاً دقيقاً أفاض اللثام فيه عن مرونة وحركة تتسلحان بثقافة نقدية مكنته من الربط الوثيق بين السياب وسيتويل.

إن وقوف الناقد المعاصر على عملية التأثير والتأثر بين شاعرين أو قصيدتين يمكن أن تحكمه الإحاطة بنتائج الطرفين. ولكن الأمر يبدو أكثر تعقيداً إذا كان التأثير استلهاماً لموروث أدبي أجنبي فإن ذلك يتطلب قدرأ أكبر من الثقافة والفوص في بحار الأدب المؤثر.

واستطاع الدكتور علي عشري زايد - بثقافة غزيرة وباقتدار فني خصب - أن يحدد استلهام الشاعر صلاح عبدالصبور للموروث الأدبي في أوربا... حين ذهب إلى أن استلهام شاعرنا العربي لذلك التراث كان استلهاماً بارعاً في قصيدة «لحن»

التي وظّف فيها موروث أدبيين كبيرين هما شكسبير وإليوت، فهو يعتمد في الهيكل العام للقصيدة على مسرحية «روميو وجوليت» لشكسبير، وبخاصة مشهد الشرفة<sup>(٧)</sup>:

جارتى مدّت من الشرفة حبلاً من نغم  
نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار  
نغم كالتار...

واستكمالاً لذلك يبين أن الشاعر استعار بعض عبارات الحوار الذي دار بين روميو وجوليت (في المشهد الثاني من الفصل الثاني من المسرحية):

- «أشرفني يا فتنتي».

- «مولاي».

- «أشواقى رمت بي».

- «آه لا تنقسم على حبي بوجه القمر».

- «ذلك الخداع، في كل مساء».

يكتسي وجهاً جديداً».

ثم يكثف كيف مزج الشاعر تراث شكسبير بتراث إليوت، حين استعار بعض أبيات قصيدتيه المشهورتين: «أغنية العاشق» ج. الفرد بروفروك و«الرجال الجوف»، فدمج هذه الأبيات في حوار مع الحبيبة. واستعار من القصيدة الأولى «جارتى لست أميراً، لا ولست المضحك المراح في قصر الأمير». وأخذ من الثانية «إنني خايم وممتلىّ بقشّ وغبار». لكنه يُحدّث تحويراً في النصوص المستعارة لتغدو ملائمة للسباق<sup>(٨)</sup>.



وإذا كنا قد ألزمتنا ناقدا المعاصر بالتبحر في حومات نقدنا القديم في مختلف عصوره ومراحلها فإننا - كذلك - نطالبه بأن يفتح على النقود الأجنبية فيعرف تياراتها، وما يدور في فلكها من اتجاهات، منذ اليونانيين القدماء حتى عصرنا الحاضر، بدءاً بأرسطو، بل بأسناذه أفلاطون، وكل نتاجهما النقدي وبخاصة «فن الشعر» لأرسطو.

فهو نستطيع أن نغفل قراءة أمثال رينيه ويليك وأوستن دارين وأرشيبا لدماكليس وإليزابيث دور وريتشاردز وبندتو كروتشيه وأوسكار وايلد وروزنثال وجان بول سارتر، وغيرهم من الذين نقلت مؤلفاتهم إلى العربية أو لم تنقل كما أن معرفة التيارات الفلسفية التي مهّدت لنشأة مدارس النقد الحديث في أوروبا أمر ضروري. فقد أسهمت الفلسفة المثالية في تبلور المبادئ الرومانسية والهرناسية والرمزية والمريالية والشكلية الروسية، ومدرسة النقد الحديث في أمريكا، وهي مدرسة تربط بين الجمال والمتعة، وتتفي الصلة بينه وبين المتعة.

ويجمع أولئك المثاليون بعامة على ما يقرره كانت من أن «الحكم بأن الشيء جميل حكم صادر عن الذوق، وفيه إرضاء للوعي الجمالي»<sup>(٩)</sup>.

وارتكزت مدارس النقد الواقعي: الطبيعية والانتقادية والواقعية المعاصرة والوجودية - في الجانب الآخر - إلى أرض الفلسفات الواقعية التي شرع لها أوجست كانت وجون ستيوارت ميل وغيرهما من الذين توجهوا توجهات مادية جدلية<sup>(١٠)</sup>.

وفي إطار معرفة الأسس الفنية التي تقدمها مدارس الفن الحديث فإن من واجب الناقد أن يتوجه لاستيعاب مناهج النقد الحديث، وهي المناهج: الجمالية والنفسية والأسلوبية والأسطورية والتاريخية والاجتماعية. وأن يتعرف إلى نقادها الرواد الذين وطّدوا أركانها في النقد العربي والأجنبي.

لقد غدا فيما يشبه الإجماع - في حركة النقد الحديث - أن ثقافة الناقد وخبرته الجمالية هي عوامل الإخصاب الطبيعي للعملية النقدية، فهو يضيف خبرته إلى خبرة الشاعر، وعن طريق المزج بين هاتين الخبرتين نخرج بخبرة ثالثة تُقدّم للقارئ الواعي ليتفاعل معها من جديد؛ وذلك ما جعل الناقد مبدعاً لا عالماً على فئات الأدباء، لأن النص يتحقق من خلال القارئ وعرض تودروف ثلاثة أنواع من القراءة، هي:

١ - القراءة الإسقاطية، تعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية.

٢ - قراءة الشرح: قراءة تلتزم بالنص، ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط.

٣ - قراءة الشاعرية: قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقة الفن، والنص هنا - خلية حية تتحرك من داخلها مندفعاً بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص، وتسعى إلى كشف ما هو باطن النص»<sup>(١١)</sup>.

واختار الأسلوبيون النيويون للناقد أن يكون فارساً، وأن يكون الدخول في الأدب عملاً «يشبه حالة الفروسية - على حد قول الدكتور الغدامي - فهو غزو وفتح، ينتج فيه القارئ نحو النص»<sup>(١٢)</sup>.

وعلى ذلك فإننا نشترط تخطيطاً لما تعطيه قراءات الإسقاط والشرح، والنشيط بقراءة الشاعرية التي تعمل على اختراق البناء السطحي وأصلة إلى الرؤى والثقافات التي ترقد في الأعماق.

وتتطلب قراءة الشاعرية من الناقد أن يلتفت إلى جماع الأدوات التي يستعملها الشاعر في صناعته فهو في حاجة ماسة لمعرفة عناصر الفن الشعري المنقود، فالشعر - مثلاً - يتكون من عدة عناصر كاللغة ومعاييرها، والخيال وحدوده ودوره في صنع الصور على اختلاف هيئاتها وتشكيلاتها، والموسيقى والحيل

التغمية التي تحقّقها جمالياً، وقوانين تطورها، والبناءات الفنية للقصيدة وأنواعها؛ كالتوقيعية والحلزونية والتوليدية والدائرية، والسطحية والعميقة، إلى غير ذلك من أشكال وهياكل القصيدة.

وعلى الناقد - فيما يتعلق بالنكالة - أن يكون خبيراً بأسرارها، وتاريخ المعرّفات واستعمالاتها والإحياءات التي شحّنت بها، «واستعمال الكلمات عند الغار يُمثّل مغامرة في سبيل الكشف، والخيال وثاب، وهو يجوس بين الكلمات التي يمارسها»<sup>(١٦)</sup>.

إن معرفة الظواهر اللغوية تتيح للناقد إمكانية ملاحظة الشاعر وتعمّقه في استعمالاته؛ فدراسة التكرار والاشتقاق والمشاكل والمشاركات والمشتراك اللفظي والترادف والتضاد... إلى غير ذلك تثير طريق الناقد في معالجته للنص الشعري. وهو في حاجة دائمة لقراءة كتب اللغة لإدراك طرائق معالجتها لهذه الظواهر؛ سواء اضطلع بها اللغويون العرب القدماء كابن جني وابن فارس والثعالبي وابن سيده والسيوطي أم قام بها اللغويون الأجانب المحدثون من أمثال: «دي سوسير وشارل بالي وتشومسكي وباكهسون وفريث وبنوميلد وجسپرسن وج. ب ثورن ورولان بارت وغيرهم»، ولاغنى للناقد عن المعاجم، فعلى سبيل المثال تتيح له معرفة الفروق بين معاني الكلمات أن يتحرك حركة دقيقة مدروسة في تحليل النصوص، فحين يشير المبرد في تفسير قوله تعالى (لَئِنْ جَعَلْنَا مِنْكُمْ شُرْعَةً وَمِنْهَاجًا) - إلى الفروق بين الشريعة والمنهاج فإنما يبيّن لنا الخصائص الدقيقة لهاتين المفردتين.

قال: «فعطف شرعة على منهاج لأن الشرعة لأول الشيء والمنهاج لمعطمه ومنمسه واستشهد على ذلك بقولهم شرع فلان في كذا إذا ابتدأه وأنهج البلى في الثوب إذا اتمع فيه، قال: «ويعطف الشيء على الشيء وإن كانا يرجعان إلى شيء واحد إذا كان في أحدهما خلاف للآخر»<sup>(١٧)</sup>.

**ولا يستطيع الناقد أن يغفل القوانين النحوية والصرفية، لأن تحركه في إطار النص المنفرد يكون عبر العلاقات النحوية بين الكلمات، وما تصبغه من قيم تنقلها التركيبات الشعرية؛ فنصوّع معانيها كاشعة عن الرؤى الكامنة في عمق تلك التركيبات، «إن التعبير في المستوى العقلي الباطني يتبعه بالضرورة تعبير في الشكل الخارجي للتصياغة، وعلى هذا فإن المتكلم يستغل أنواع الاحتمالات النحوية الممكنة عقلاً في خلق أنماط تركيبية ترتبط به وتدل عليه»<sup>(١٥)</sup>.**

وبحسب الناقد إلى ثقافة خاصة يستطيع بها أن يلج عالم الصورة الشعرية، فقد تكون هذه الثقافة أمراً لا يمكن التقدم إلى النص بدونه.. فهل يستطيع أن يحلّ نصاً شعرياً - بما فيه من صور - دون أن يكون مستقصياً لطبيعة الصورة العينية في الشعر الموروث في أشكالها البلاغية وأنماطها النعسية وطُرُزها الجاهزة والحرفية والزخرفية؛ ماراً بالصور الرومانسية في انجاساتها البلاغية والنفسية، وأنواعها المفارقة والمتحاوية والحركية؛ وصولاً إلى الصورة العينية في الشعر الحديث، بنائها وأنماطها: البيعية والعطرية والنفودية والإشارية<sup>(١٦)</sup>.

إن تحديد مفهوم الصورة في النقد الحديث تأثر إلى حد كبير بالدراسات السيكولوجية التي أرسى قواعدها سيجموند فرويد عن العقل الباطن (اللاشعور)، وقد ذهب إلى أن «الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور»<sup>(١٧)</sup>.

كما كان لفكرة يونج عن التماذج العليا (Archetypes) أثرها في دراسة الصور الشعرية. وقد توجه «اهتمام الدارسين نحو التشكيل اللغوي للصور ومنابعها الموقلة في أعماق الميراث الحضاري للذهن الإنساني»<sup>(١٨)</sup>.

وذهب بعض النقاد - انطلاقاً من هذا المفهوم - إلى تحليل النصوص الشعرية القديمة على نحو مقبول أحياناً، وفي أحيان أخرى بحسب القارئ معه بأن ثمة لياً لعنق النص. ومهما يكن من أمر فإنه توجه ينم عن ثقافة وفهم يستأهلان التوقف عندهما. من هؤلاء القاد، الدكتور مصطفى ناصف في كتابيه: «قراءة ثانية

لشعرنا القديم» و«دراسة الأدب العربي»، والدكتور أحمد كمال زكي «شعراء السعودية المعاصرون». كما كان للدكتور نصرت عبدالرحمن والدكتور علي البطل إسهامات في هذا المجال.

وبشيء من التأوّل يمكننا أن نقبل تصوّر الدكتور مصطفى ناصف وصف امرئ القيس للفرس والمطر وارتباطهما عنده على بحر متواتر. فقد جعل الشاعر القديم «كلّ ما يتعلق بفرسه جزءاً من هذا السيل». وجعله بحراً أو شبه السابح في الماء، وهو القادر على السباحة إذا عجزت الخيل الأخرى عن ركوب الماء، «وقد اشتهر الشاعر بوصف المطر كما اشتهر بوصف الفرس. وأصبح الفرس والمطر معاً جزأين مترابطين من تفكير واحد». «إن الفرس والمطر يتداخلان أو يمتزجان الواحد منهما على الآخر. وامرؤ القيس هو الذي علّم الشعراء أن يترقبوا فيما يسمعه الفرس صورة المطر ونزوله. إن فرس امرئ القيس أشبه بالجهد الذي يبذل لإنزال المطر، وهذا الجهد يتضح في الصور التي أثارها الشاعر». ويذهب الناقذ إلى أن الأصوات التي استخدمت في وصف الفرس تؤيد بطريق غير مباشر فكرة الجهد والقلق والتوتر في مثل قول الشاعر:

«كجذموذٍ صخرٍ حطّهُ السَّوْلُ من عِلٍّ».

وقوله: «أثرن الغبار بالكديد المرّ كلّ»

وقوله: «كما زلّت الصفءاء بالمتزلّز»

فإنزال المطر - من وجهة نظر الناقد - جهد إنساني مهذول بحيث لا يقف الإنسان مكتوف اليدين أو مسلوب النشاط ينتظر المطر في لحظات مفاجئة لم تخطر له على بال.

ويخلص من تحليله إلى أن المدق «يرى في هذا الفرس الغريب صورة أسطورية، فالطابع الأسطوري هو السمة الغالبة على تفكير امرئ القيس فيما

سميه ببساطة مزرية وصفاً واقعياً. وليس ثم تناقص بين فكرة الجهد الإنساني وفكرة التمثل الأسطوري لأن الأسطورة صناعة الإنسان الذي يريد أن يتفقد العقل والواقع والمحدود» (١٩).

ولكن الدكتور علي البطل يلتوي بالصورة التواء يقترح لها أصولاً أسطورية، فيعمد إلى تحليل وصف المرأة «بالدرة أو البيضاء أو القطاة أو العمامة» على أي عناصر مستمدة من أصول دينية قديمة. ويشير إلى أن ارتباط الدرّة بالتمودج الأعلى للجمال الأنثوي قديم، ومنه أصل الصورة الأسطورية لأفروديت اليونانية، التي تحكي أسطورتها أنها وجدت في محارة طافية على الربد.

ويذهب الدارس إلى أن محبوبية الشاعر قيس بن الخطيم (الأصمعيات ١٩٧) في صورنها في الأبيات الآتية تدلّ بعضها على أصلها الأسطوري:

|                             |                        |
|-----------------------------|------------------------|
| قضي لها الله حين صورها الخا | لق ألا تكنها السدف     |
| تنام على كبد شأتها فإذا     | قامت رويداً تكاد تنغرف |
| حوراء جيداء يستضاء بها      | كانها خطوط بائة، قصف   |
| كانها درة .. أحاط بها القوا | ص، يجلو عن وجهها الصدف |

فالمرأة - هنا - «قريبة للشمس في مقابلة للدرّة، فالسدف لانهي صوءها، والصدف لا يمكن أن يظل مطبقاً عليها، فهي (يستضاء بها) إلى جانب الصفات الثانوية لها» (٢٠).

وفي موسيقى الشعر وصعت عشرات المؤلفات والبحوث، سواء أكان ذلك في المروص الخليطي الموروث أم في موسيقى الشعر العربي الحديث وما بها من حركات تعديدية. وعلى الناقد أن يلتفت لكل تلك الآراء القديمة منها والجديدة؛ حتى يتمكن من معالجة الطواهر النغمية في القصيدة الحديثة (٢١).

إن الناقد الحادق هو الذي يمتلك ناصية التراث هيسوجيه ويصدر عنه، مصيف إليه ما يحتاجه، ولو اقتصراً أنه يستخدم أحدث المدهج النقدية - كالأسلوبية البيوية - فإنه يجد نفسه مضطراً لاستخدام وسائل بلاعية تراثية لا يمكنه الاستعناء عنها، ولأحد - مثلاً على ذلك - الدكتور شكري عياد في تحليله لقصيدة «في ظل وادي الموت» للشاعر التونسي أبي القاسم الشابي، التي يقول في مقدمتها:

نحن نمشي، وحولنا هاته الأكوان تمشي... لأية غاية؟  
نحن نشدو مع العصافير للشمس، وهذا الربيع ينلغ نايه  
نحن نللو رواية الكون للموت ولكن ماذا ختام الرواية؟  
هكذا قلت للرياح فقالت سل ضمير الوجود كيف الهداية؟

تناول الناقد المعاصر عنوان هذه القصيدة بالتحليل على طريقة الأسلوبيين، مركزاً على تكرار الإضافة، مشيراً إلى أن البلاغيين القدماء بحثوا تكرار الإضافة وعدوه من أسباب الثقل، ما لم يقصد البليغ لعرص معين كالتهكم مثلاً، ومثل القدماء لقح الإضافات المتكررة بقول الشاعر:

### حمامة جرعاً حومة الجندل اسجعي

وبعد ذلك أشار إلى أن الإضافة كررت مرتين، ولكنها لم تبلغ «حد الاستنقال»، وهو يكفي لتعبير العنوان». ويحاول أن يصح تفسيراً لدواعي اختيار الشاعر لتركيبة غير مألوفة جداً في عناوين القصائد. وقد حدث صراع بين «مدلولات الألفاظ التي لا نريد أن تنصاع بسهولة إلى هذه الإضافة المزدوجة... فظل الوادي عبارة توحى بالراحة، «ولكن الوادي - هنا - ليس وادياً عادياً، بل هو واد من نوع مخصوص: وادي الموت الذي يرهبه مادماً أحياء. ومن ثم ينفث هذا المصاف إليه الثاني شيئاً من الرهبة في المصاف الأول فلا يعود الظل أمناً ورضى، بل يستحيل توجساً وحقاً، وتنداعى في أذهاننا معاني أخرى لكلمة الظل...» (٢٢).

وبصل من خلال هذا التحليل إلى أن عنوان القصيدة بإضافاته يتضمن مؤلفين متعارضين، كلاهما يسكن الآخر؛ جزع من شر محيق، واطمئنان إلى قرار آمن. ولكنه لم يقف عند هذا الحد، بل جاوزه إلى إثبات هذا الطرح بتحليله كامل القصيدة على نحو يبرز فيه أنها محاولة لحل هذا التناقض الذي اقترحه العنوان. وما يعنيها - هنا - هو أنه على الرغم من أن المنهج المستخدم في التحليل من أحدث المناهج النقدية فإنه يستعين بحقائق جمالية قادمة التراث

ولعل المقارنة مذهب إليه الدكتور شكري عياد في تحليله الأسلوبى لقصيدة الشابي، وبين ما قدمه عبدالقاهر الجرجاسي لأبيات كثير:  
(ولما قضينا من منى كل حاجة) أكبر دليل على ذلك.

وتكون ثقافة الناقد المعاصر التراثية أكثر أهمية إذا كان الموقف النقدي يتطلب كشفاً للعناصر التي تكون منه النص الشعري الحديث... وهو ما يمكن معالجته فيما يسمى ظاهرة النصوص المتداخلة (Intertextuality). وهو مصطلح عني به السيميولوجيون والنشربحيون من أمثال: بارت وجيبية وكريستيفا وريغاتيير. ويمكن البحث عنه في دراسة المعارضات والسرقات الشعرية. «وهو نص ينسرب إلى داخل نص آخر، ليجتد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يع»<sup>(٢٢)</sup>.

ويكشف الدكتور عبدالله العداوي عمق التداخلات بين قصيدتي «عادة بولاق» للشاعر حمزة شحاته التي يقول في مطلعها:

ألهمت والحب وحى يوم لقياك  
رسالة الحسن قاضت من محياك  
وبين قصيدة الشريف الرضي:

ياظبية الهان ترعى في خمائله  
لوسنك اليوم أن القلب مرعاك  
ويذهب إلى أن الشاعر «يقف في مواجهة ساهرة مع قصيدة مغروسة في قلب الموروث الشعري للقارئ» ثم يتعق - في هذا الكشف - جملة النداء مثلاً في قصيدة



«باطنية البان»، مبيّناً كيف تعددت هذه الجملة، وتوسّعت مع القصيدة مُصعّدة الانفعال فيها، مورداً بياناً بجمل النداء عند الشاعر المعاصر.

إن تمكّن الناقد من حركة التراث الشعري هو الذي جعله يستحضر قصيدة الشريف الرضي لِيُفْتَتِها، ويقف على مسارب التسلل التراثي إلى النص الشعري المعاصر. وقد استقصى ذلك بأدوات نقدية اسوعبت أبعاد التركيبات اللغوية، وحصانصها، ونقاط التقاطع بين القصيدتين.

ويختتم الدكتور العداوي كشفه لتلك المداخلات بين هذين النصين يقول: «وهذا تمّدد تشريحي لجملة الشريف يقرّفه الشاعر الجديد مقدّماً بذلك تصيره لنصّ سابق تداخل مباشرة مع نصّه، واستعاد الشاعر من طاقة الجملة الأولى عند الشريف، ومن قدرتها على الانفتاح والانسراح، مما ولّد قصيدة كاملة من حملة شعرية واحدة، لأن جعل النداء الست والعشرين الواردة عند شحاته، كانت هي عمود بناء القصيدة والدافع فيها نحو الانفتاح المطلق. وهذه قصة التلاقي الشعري والتداخل النصّي»<sup>(٢٤)</sup>.

ويتهدّي لنا مما سبق أن شمولية المعرفة ضرورية للإحاطة بالعناصر المتداخلة، ولعبر العناصر الموروثة لتعيين درجة تطورها وتمددها في النص الشعري المعاصر.

وفي الطريق ذاته تهذّت لنا ثقافة الدكتور محمد مندور، وهو يعرض لقصيدة «بانفس» للشاعر نسيب عريضه تحت ما أسماه «الشعر المهموس» حين كشف أصول النظرية الفلسفية الإغريقية التي بُنيت عليها هذه القصيدة. وهي ترى أن الجسم سجن للنفس. يقول: «وتلك نغمات أفلاطون الشعرية الجميلة يوم حدثنا عن هبوط من عالم المثل الذي لن نستطيع أن تغالب الحنين إليه، ولكم حرت بذلك أنفاس الشعراء منذ (هبطت إليك من المحل الأرفع) إلى (الإنسان ملك هوى، فما يزال يذكر السماء)، منذ ابن سينا إلى لامرئين»<sup>(٢٥)</sup>.

ثم نحس ما رأي في جسم القصيدة من دعاء عريضة حين ذهب إلى أن استقصاء [نسبية] للصورة واستمراره فيها مذهب قديم عند كبار الشعراء؛ إذ نراه من أهم خصائص شعر هوميروس». ويصل ذلك بشعر ذي الرمة «الذي يصف إشعال النار هيستقي المراحل ويتابع الصور، وكان الرومي الذي يصرّب المثل بوصفه لصانع الرقاقة».

ويقارب الناقد المعاصر بين هذه الاستقصاءات، ويقرر أن ثمة مفارقات؛ فوصف ذي الرمة لإشعال النار، ووصف ابن الرومي لدحو الرقاقة فيه حرص على التفاصيل التي تكمل رسم اللوحة، وتجعلها تستغني بعناصر الصورة عن ثريات الواقع الخارجي. «وأما استمرار هوميروس أو استمرار عريضة فهو في خدمة الفكرة والإحساس. وهذا أسلوب في الكتابة له جمال» (٢٦).

وهكذا تبذت أمامنا نوعية متميزة من الثقافات الجديدة، أثرت خبرتنا العيبة والإنسانية.

وعلى الجملة فإن من واجبات الناقد المعاصر أن يجمع إلى الثقافة الموروثة ثقافة العالم المعاصر.

إن الناقد البصير هو ذلك المثقف الذي لانقب خبرته عند حد معرفته من الشعر - مثلاً -، ولكنه يجاوزه إلى الفنون الجمالية الأخرى، في قواعدها ونظمها وعلاقاتها، ونطورها، وأسباب ذلك التطور، وفترات ركودها وأسبابها، والطروب التي أحاطت بذلك اللون من ألوان الفنون. ولا تقتصر معرفة الناقد بفنون أمة بعينها، أو عصر بداته، بل تتخطاها إلى الفنون الإنسانية بعامه وفي كل العصور. إن الشاعر دائم البحث عن تقانات تتكاهأ مع رؤيته الجمالية على نحو يجعلها تحبب بظروحاته في التأثير في المتلقي فيدورون في مناطق حاذيبته.

وقد يكون الشعر ميداناً نرذحم فيه كل الفنون الجميلة، كالرسم والتصوير والنحت والموسيقى المجردة، كما تلقى في حومته تقانات المسرحية والرواية وما تنماز به السينما.



ولكن أعظم تأثير للمسرحية يبدو في استمارة الشعراء للقالب المسرحي بكل ألوانه وينجلي ذلك في ديوان «المسرح والمرايا» لأدونيس . كما تمثلت قصيدة «حين قال سامر لا في المواجهة الأولى» للشاعر محمد القيسي .

فهل يستطيع الناقد أن يتعامل مع القصيدة الحديثة إذا لم يكن قد أحاط ببنائها وعلاقة ذلك بالبناء المسرحي بكل خصائصه وأشكاله ؟

وإذا انتقلنا من المسرحية إلى الرواية فإبداً يلقي تأثيرها قائماً ، ففي العصر الحديث أخذت القصيدة تركز على العالم الداخلي للبطل فيما يطلق عليه (تيار الوعي) بدلاً من التركيز على الأحداث الخارجية . ومن أهم استمارته من الرواية الارتداد (back Flash) الممولوج الداخلي<sup>(٢١)</sup> ، والذي يتمثل في مثل قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»<sup>(٢٢)</sup> لأمل دنقل وقصيدة «في المدينة الهرمة»<sup>(٢٣)</sup> للشاعرة فدوى طوقان .

وأفادت القصيدة الحديثة - كذلك - من السينما وتقاناتها ، كالمونتاج<sup>(٢٤)</sup> ، والسيناريو ، كما في قصيدة «حلم في أربع لقطات»<sup>(٢٥)</sup> للشاعر بلند العيدي .

إن الحس النقدي يحتاج دائماً إلى ما يدعمه من المعرفة ، فليس هذا الحس - مهما تكن أهمية الناقد - بقادر على أن يعمل وحده كل شيء<sup>(٢٦)</sup> .

نحن نعرض أن يكون الناقد موسوعة معارف حتى يفدو قادراً على الكشف عن الأفاق الجديدة التي يرندها الأدباء .

فلماذا قرأنا قصيدة «غرناطة»<sup>(٢٧)</sup> لدرار فحاني التي يقول فيها:

|                               |                              |
|-------------------------------|------------------------------|
| هل أنت إسبانية .. ؟ ساءلتها   | قال: وفي غرناطة ميلادي       |
| غرناطة .. وصحت قرون سبعة      | في تبتك الصينيين .. بعد رقاد |
| ما أغرب التاريخ .. كيف أعادني | لحفيدة سمراء ... من أحفادي   |

قالت: هنا الحمراء .. زهو جدودنا فاقراً على جذراتها أمجادى  
باليت وارثتى الجميلة أدركت أن الذين عنتهم أجسادى  
عانقت فيها عندما ودعتها رجلاً يسمى (طارق بن زياد)  
فهل ستطيع تحليلها ومعالجتها نقدياً للوصول إلى روح الشاعر - مركز ثقافته  
ورؤيته - دون قراءة التاريخ الإسلامي في الأندلس؟!.

وإلا فكيف يمكننا أن نتحرك في ردهات القصيدة دون أن نعرف إلى الحقائق  
الخارجية التي تحيل إليها، كالأقروء السبعة، وعراطة، والحمراء، وطارق بن  
زياد، وغير ذلك مما استحصرنه محمولات القصيدة.

وإذا كنا نقر بأنه ينبغي للناقد أن يكون على حطٍ وافر من الثقافات التي نعيه  
على نأديه عمله في تقويم النص وتحليله فإن الاستعانة بهذه الثقافات تبقى في  
حدود العوامل المساعدة التي تضيء النص. أما أن يفسر النص تبعاً للظروف التي  
أحاطت به أو التي أثرت فيه فذلك أمر لا يرتضيه. لأن الأدب - وإن كان صنواً  
للحياة - ينفرد بخصائصه.

ولكن أليس مجدياً للناقد الأدبي - كذلك - أن نعرف إلى الحvarsات البشرية  
الأولى، وموقع الحضارة العربية القديمة منها؟.

إن الأمة العربية مؤهلة تاريخياً لميلاد أعظم الحvarsات فيها. فهي ذات جدور  
عريقة<sup>(٣٨)</sup>، فإذا كانت القصيدة قد انحدرت من التاريخ القديم أرضاً حطت عليها؛  
فهل يمكن إغفال ذلك التاريخ في مثل هذه الحالة العيبة؟

وعلى سبيل المثال أقام الشاعر بذيّر العظيمة قصيدته «طائر الفاو» على تاريخ  
حصارة مملكة كِنْدَةَ التي دُمِّرَتْ في القرن الرابع قبل الميلاد في منطقة فاو  
الدواسر في محيط الحضارة القديمة. وقد استقى من أسطورة طائر العبيق ما  
أمدّه بالرأد الذي غذى رؤيته الجمالية، يقول فيها:

حَبِيتْ يَا فَاو الدواسرُ  
 حَلماً لَهُ رِيشُ النُهَسِيبِ يَرْفُ  
 دَهراً تُحَدِّثُكَ المَنُونُ  
 نَارَ تُخَمِّرُهَا القُورُونُ  
 فِي بَعْلِيكَ نَسِيتُ أَمْسَ  
 وَتَرَكْتُ قَلْبِي فِي مُحَاوَلِ  
 وَهَتَرْتُ فِي الْبِتْرَاءِ  
 أَعْقَرْتُ نَاقَةَ صَالِحِ  
 لَوْ كُنْتُ أَرَهَفْتُ الضَّمِيرَ  
 لَخَرَجْتُ مِنْ كَفَنِ الرَّمَادِ  
 يَاطَانِرُ الْأُثْهَبِ ابْتَكُرْ  
 مَسَاذاً نَقُولُ لَجَمْرَةٍ فِي  
 أَنَا مَعَاوِيَةَ الْمَلِكِ  
 وَأَصْبِيحُ كَنَدَةً كَيْفَ لَانَلِجُ  
 يَا كَنَدَةً اسْتَمْعِي إِلَى خَلْقِ  
 طَيْرٍ يَرُودُ الشَّيْءَ مِمَّنْ  
 يَسْتَوْعِبُ النَّارَ الْخَلْفِيَّةَ

هَلْ جِئْتِ مِنْ زَمَنٍ مَغَايِرُ؟  
 مِنْ أَلْقَى الضَّمِيرَ  
 وَأَنْتِ فِي بَطْنِ الْحَفَايِرِ  
 فَتَخْصِبُ الْأُحْنَ الْخَنَاجِرِ  
 عِبَاءَتِي فَوْقَ الْمَعَاصِرِ  
 تَدْمُرُ تَحْتَ الْقَنَاظِرِ  
 أَغْنَيْتِي مِنَ الصَّخْرِ الْمَكَابِرِ  
 فَتَقَسَّمْتُ جِسْمِي الْخَنَاجِرِ  
 لَصَيْحَةِ الطَّيْرِ الْمِبَادِرِ  
 مَجْنَحُ الْكَتَافَيْنِ قَافِرِ  
 لِي جَوْهراً فَوْقَ الْجَوَاهِرِ  
 الْقَلْبُ تَسْطَعُ وَالْمَحَابِرُ؟  
 أَقُومُ مِنْ مَوْتِ الْحَوَاضِرِ؟  
 الْعَصُورُ وَلَا تُغَامِرُ؟  
 الْجَوَانِحُ فِي الْمَحَاجِرِ  
 بِالرِّيشِ الْمَجْمَرِ وَالْمَنَاقِرِ  
 كَيْ يَضِيءَ لَنَا الْمَعَابِرُ

ففي هذه القصيدة حقائق تاريخية ومعارف لابد أن يقف عليها الناقد المعاصر  
 فيتخذها إشارات تخنزل المراجع الواقعية قبل أن يشرع في ممارسة عمله النقدي ،  
 منها: «فاو الدواسر - مملكة كندة وتاريخها - تدمر - البتراء - ناقة صالح - طائر  
 الغيثيق» .

**فأسطورة طائر الفينيق - مثلاً تكشف عن رؤية الشاعر وتطلعاته إلى المستقبل؛ فكيف نتعامل مع القصيدة دون أن تكون تلك الأسطورة بكل ما يتصل بها من معارف ما تلة أمامنا؟.**

وتدلتنا المصادر على أن «طائر الفينيق وحيد في جنسه بعد أن عاش في الصحراء العربية حمسة أو ستة قرون أحرق نفسه في كومة من الحطب، ونهص من رماده بشباب تجدد ليعيش دورة أخرى مبهمة ويحترق من جديد وهكذا»<sup>(٢٩)</sup>.

واستخدم الشعراء المحدثون كثيراً من الشخصيات التاريخية والأدبية والدينية والشعبية والأسطورية<sup>(٣٠)</sup> ألقية رمزية يستحضرون بها المواقف المصاحبة للتجارب التي حاصنها تلك الشخصيات وما يحيط بها من إيهامات وطلال. ومن هؤلاء الشعراء المحدثين أمل دنقل في قصيدته «من مذكرات المنسي في مصر»<sup>(٣١)</sup>. واستعمل الشاعر محمود درويش في قصيدته «أغنية إلى باها» شخصيات أدبية ودينية، كالسيح عليه السلام. كما استخدم الشاعر خليل حاوي شخصيات شعبية كالسعدباد وأينا قبل واستخدام الشاعر بدير العظمة أسطورة طائر الفينيق.

إن معرفة الناقد بالقصص الدينية والتجارب الصوفية يندرج تحت هذه المطلة الثقافية. فقصص المعراج وصوره في السير والمأثورات الصوفية أمر ضروري - كذلك - بعد أن عدت التعبيرات الصوفية دارجة في القصيدة الحديثة «حتى إن بعض الشعراء المحدثين يبحرون في عالم التصوف ويعزقون شططاً في استعمال مصطلحات المتصوفة، ويتحدثون عن تجاربهم التي تتمسح فوق أرض الفيب في أجواء مضببة»<sup>(٣٢)</sup>.

ونسجل - هنا - قصور حركة النقد العربي القديم عن استيعاب فلسفة الحيات عند المتصوفة؛ وبخاصة عند محي الدين بن عربي في كتابه «الفنوحات

المكية»<sup>(١٣)</sup>. ولذا فلنأتي أدعو إلى قراءة جديدة لابن عربي (ت ١٢٤٠م) والبسطامي (ت ٨٧٥م) والمعرى (ت ١٠٥٨م) في «رسالة الغفران» والرهاوي (ت ١٩٣٦م) في «ثورة الجحيم».

على أن هذه الثقافة بكل روافدها ينبغي أن تطور نظرات الناقد وتجعله أكثر مرونة واستجابة لمعطيات الحياة المتجددة، وقد احدثت ناقدًا بارزًا من النقاد المعاصرين وتبعت نتاجه النقدي لأبى أن الناقد لا يتوقف عند حط معين، ولكنه دائم التطور... وهذا الناقد هو الدكتور أحمد كمال ركي. وأعترف - منذ البداية - أن دراستي له ألهمتني إلى السيرة النقدية.

كانت بداية الدكتور أحمد كمال ركي الحقيقية بين أحصاء ثلاثة هيوليت تين مُعدلة شيئاً من معاهيها فبدأ من اعتماده - في التحليل والتفسير الذي كان مولعاً به - على الوسط واللحظة والسلاطة، اعتمد على العان نفسه، أو سجله الفردي بكل إمكاناته الخاصة، وبقدرة على الاحتيار على نحو يحدد ارتباطاته بالوسط واللحظة جميعاً، وبذلك يبرز امتيازه.

وبطبيعة الحال لم يكن خالياً من نزعات جمالية طاعية استرقدتها من إحساسه الخاص بالشعر منذ شرع في معالجته في مراحله الأولى. ونظراً هذه النزعات مصاحبة له حتى مرحلته الراهنة. وقد اعفاد أن يقول: التجربة الشعرية موقف جمالي، أو صيغة لغوية يحكمها شكل خاص، وإحكام هذا الشكل يمكن إثارة المتلقي نحو المضمون.

وقد اصطدم في الستينات بما سماه الدكتور محمد مندور بالنقد الأيديولوجي كمقابل للنقد الفني؛ وإن عده في كتابه «النقد والنقاد المعاصرون» جزءاً من هذا المنهج، لكن الدكتور زكي فهم المنهج الأيديولوجي على أنه يرفض النقد الفني الذي كان سائداً في تلك الأيام، الذي بدأ به مندور نفسه في كتابه الشهير «في الميزان الجديد».



وكان عليه أن يراجع محصلاته في الثقافة الأدبية في ضوء استعدادته الفنية؛ من حيث كونه شاعراً وقاصاً. وقد تبين دور أن يتعمد - المنهج التاريخي المادي، انطلاقاً من واقع قراءاته المستمرة في الطبقات المعاصرة التي تورعت بين مادياتها المتنوعة ومصاميتها الإنسانية والذرائعية، مستهدفة الموضوع من حيث هو أداة عرض للسياسة والاقتصاد على قاعدة نقد الحياة.

على أنه أدام النظر في دراساته التراثية في أثناء التحصيل في زمن بحثه للدكتوراه، وهو «الحياة الأدبية في النصرة في القرن الثاني الهجري» وقد وجه بثلاثة أشياء اضطرنه إلى وضع منهج:

(١) اضطراب المادة الأدبية ونورعها - بعصوية مرهقة - بين درابين الشعر وكثف الأخبار والطبقات والفقه والبلاغة واللغة والنحو، بل والجمراها أيضاً.

(٢) غياب المنهج قديماً لشمولية النظرة إلى الأدب، وحديثاً لتعلق الجميع - تقريباً - باللحظة التاريخية، ولا سيما بعد أن نجح الدكتور طه حسين في بحثه «تجديد ذكرى أبي العلاء»؛ وإن اصطنع قدراً من التدويفية توسع فيها فيما بعد في كتابه «مع المتنبي».

(٣) عدم تحديد الأنواع الأدبية أو الأجناس الأدبية حتى في موضوعات الشعر - أو أعراسه - التي طالما وزعت على المدح والمهجا والرثاء ووصف الطبيعة والحكمة!

فما كان من الدكتور زكي إلا أن ألقى فكرة النوع، وعلى قاعدة أرسطية جعل المأثور الأدبي في البصرة القديمة تعبيراً عما كان، وتعبيراً عما هو كائن، وتعبيراً عما يمكن أن يكون<sup>(٢١)</sup>.

ومن هذا المنطلق جعل النصوص الأدبية وثائق اجتماعية وتاريخية، يمكن بثواتها وبمساعدة أخبار التاريخ عنها أن يستشف فيها ما يريد من «وصف الوقائع

والأهواء والأقوام». وفي مقولة التعبير عما يمكن أن يكون - وهذه أرسطية خالصة - اشترط الهدف أو الرسالة أو المصموم الفكري، وكان يطور هذا الهدف في إجابة عن سؤال هو: ماذا يريد الأديب أن يقول؟.

وهكذا رسخ - عنه - أن التحليل يجب أن ينتهي على دراسة موضوعيه موضوعية، دون أن يحاول فصله عن الحركة التاريخية من ناحية، وعن مذاهب السياسة والاقتصاد والدين وعلم النفس من ناحية أخرى. وعلى هذا النحو لم يستقل النقد عند الدكتور زكي عن غيره من العلوم - الإنسانية بخاصة -، كذلك ضاع في الطريق قدر كبير من فنيته!

وفيما يتعلق بشاعريته فهو لم يمد يده في شعره - بخاصة - ذلك الوهج الذي طالما نأقت به عاطفياته، فعُدل عنه إلى الشعر القضية، وصار ماضئ به منذ أوائل الستينات معارك المواجهة مع القاصب الصهيوني! وقد اكتفى في هذه المرحلة بإصدار ديوانه «أناشيد صعيدة» ليحدث عن شاعر خفقته أصابع النقد الداعي إلى تحقيق الهدف القصية، مع التوجه إلى الدراسات الأدبية التي استهدفت تأكيد الحداثة. وأصبح مجالاً في نقده لمساند الشاعر صلاح عبدالصبور ليزاحم السيّاب ونارك والبياتي و خليل حاوي. كما بذل جهداً - ليس قليلاً - لإبرار أهمية عبدالصبور في تأكيد المعنى الإنمائي لقصيدة التفعيلة. هذا على الرغم من شعوره بالزراية للتحليل الاجتماعي - في إطار الأيديولوجية والالتزام ونحوهما - كوسيلة من وسائل تقويم الواقع العربي<sup>(١٥)</sup>.

وكانت فكرة «الأدب للمجتمع» تتردد على كثير من الألسنة طوال الستينات على نحو ألي، وبإعْياء ذهني أفقده كثيراً من إيمانه بمعرفة الأدب. وبالقدر نفسه قضايا الشككية التي وقع في برائتها المفكرون العرب بطريقة هيأت لكثير منها طرح قضية الوجودية وقيمة الأدب القيص وحو ذلك.

وكانت أولى خطواته - خارج مصر - هي جعله مجلة «الأدب النيرونية» مسرحاً لنشاطه النقدي، ونشر في هذه المرحلة عدة دراسات أدبية من مطبوعات المادية الحديثة ثم الوجودية، وما تدعو إليه هذه التوجهات من ثقافات خاصة، لكنه نحى منهما نظراًهما النقدي، ماركياً هي الثابتة الفردية الإيجابية.

وكنشئة عامة فقد تمسك برسالة الأدب التي يعرضها عليه موقعه كمفكر وهن، يعطي بانتداعه تفسيراً للحياة مثل يعطي العالم تفسيره - داخل المعمل - وكذلك العيسوف!، كما رفض مبدأ الالتزام الذي تدعو إليه الواقعية المعاصرة لأنه ينيح محالاً لتكثير من العناصر التي فصر منها عن بلوغ أدنى درجات الإجابة.

وقرأ جان بول سارتر وروجه جارودي - صاحب «واقعية بلاضفاف» - وأرنست فيشر وأرجون وستين سيندر وأحص من خلال قراءة هؤلاء أنه يمكن التوفيق بين التقدمية والفردية، وبين التراث والحداثة، وبين الأدب الملتزم بموقف الأديب المعاش والأدب الذي يقدّر جوهره الجمالي وأدائه اللغوي المتميز وصوره ومواقفه الشعرية

فالشاعر - مثلاً - الذي يتعامل مع اللغة - لا الأشياء - لا يسبق تلك اللغة من أجل بسط معنى أو إبراز صورة، وإنما يقدم حبرة، يقدم معرفة لا يمكن تحصيلها إلا بشعره، لأنه لا يبدل له على الإطلاق.

وتبقى الحياة بكل شمولها وامتداداتها عبر الأزمان هي المعين الثابت للأديب بعامة ويحيط من يتصور أن الشاعر - مثلاً - يحترق أفكاره من لاشيء، ولا يستطيع أحد أن يرغم أن الشاعر قادر - بجني أو شيطان، برني أو ألهة وثنية - على أن ينثر الذر ويسلسل السحر والرقبة أو اللعنة أو الحكمة!

على هذا النحو كان الدكتور ركي يستلخ التجربة النقدية. وبعد عقد تقريباً من كتابته في «الأديب البير وتية» - في باب «قرأت في العدد الماضي»، أدرك أن القصة الأدبية النقدية لا تزال في حاجة ناصلة لاند منه في عمليات التفسير والتقويم.

إن الحياة قائمة منذ الأزل، والعن لا يفتأ يسترهدا أو يستعين بأسبابها حتى وإن أصبح بين يدي الدافد محاولة لمعرفة الفن وأثاره.

وهنا، وبفهم يحكمه المنهج العلمي الذي يقدر قيمة «الشكل»، وبعد دراسات أكاديمية في الأنثروبولوجيا والمثولوجيا استطاع أن يثمر كتابين في الأساطير وهما: «أساطير» و«الأساطير»، صدر أولهما في الستينات، أدرك فيهما قيمة استيطان التجربة الأدبية من مطلقات تربط الصورة النهائية التي استوى عليها النص الأدبي بالصورة الأولى أو الحال التي بدأ منها الجنس الذي ينتمي إليه.

وإن بدأ ذلك في أوضح صورة في كتابه «شعراء السعودية المعاصرون» وفي الفصل الرابع منه والذي يحمل عنوان «التصوير الأسطوري للشعر الحديث».

ولعل هذا يفسر لنا لماذا شغف الأديب - منذ القدم - بالتصميم التاريخي والأسطوري والشعبي، دون أن يحلطوا بين ماهو شعائري دي بيويات صارمة عناصرها في الماضي السحيق، وما هو شكل لكانت في أقام نفسه على معطيات عصرية.

رأينا ذلك في توظيف الأساطير عند الكلاسيكيين الجدد والرومانسيين - وإن يكن الأخير أكثر إفاضة فيها - . ورأينا عند الواقعيين ولا سيما من انتمى منهم إلى الوجودية، كما رأينا في شعربا العربي عند سعيد عقل وعلي محمود طه وشيخ معلوف في مرحلة، وعند خليل حاوي وأدونيس وعبدالصبور ونحوهم من التفعيلين في مرحلة تالية.

وأعبر الظن أن الدراسات التي وضعت في هذا الباب ابتداءً بكتابات أسعد رروق وربنا عوض وأحمد كمال ركي ثم كتابات ندير العظمة، أحدثت عملاً في تحليل النص الأدبي تحليلًا يهيمه التواري بين التوظيف الأسطوري وتوظيف مسجديات العصر ووقائع الحيات القائمة<sup>(١)</sup>.

وقد كشفت التحليلات التي كان عمادها المصوص الجاهلية، وما صدر عنه الحديثون عن أن النص الأصل هو الذي تنفّق لفنه عن الحقائق التالية:

(١) ان الفكر الأسطوري ضرورة حيوية لاحتفاظ النص الأدبي المعاصر بنضارته، وتتبع تلك الضرورة من أنه أي الفكر الأسطوري - تاريخ على نحو ما، وجذوره التي تتداخل في الزمان تمد أوراق الذاكرة الجماعية بفيض لا ينشهي من التماذج والمواقف التي تعمّر الحاضر والمستقبل مثلما فسرت الماضي!

إن الدكتور زكي من أولئك الذين حرصوا في مصر على الإبانة عن جمالية الفكر الأسطوري متى وظّف التوظيف السليم، وحقق الشاعر هدفه عن طريق ذلك مثلما فعل خليل حاوي على نحو خاص.

ولعل هذا الشاعر هو الذي لفت نظر الناقد إلى أن الفكر الأسطوري ليس في جوهره رمزاً - كما يتصوره كثيرون - ولكنه رؤيا، إذا استشفها الشاعر زاد عمله الفني طراوة وحيوية. فليس كثيراً إذن أن يجعله أي الفكر الأسطوري - جزءاً من النظرية الجمالية عنده، على قدم المساواة مع الحدس ومع غيره مما يمكن إرجاعه إلى اللاوعي الجماعي. وهنا يبدو تأثير كروتشيه وغيره من النقاد الأوروبيين في ثقافة ناقدنا.

(٢) الأديب الحر - دائماً - صاحب فكر تقدّمي، ودلّ التراث الأدبي على أنه كان يسبق بفكره الفكر السائد. كذلك فيما يتعلق بأديب المرحلة التي نعيشها، فهو بفكره الموغل في المادية بجوس في طبيعة الأسطورة المتخلقة في أعماق البدايات الإنسانية كافة والخالقة له في الوقت نفسه

فلم يكن كثيراً إذن أن يعجب الدكتور زكي بليفي شتراوس الأنثروبولوجي البيئوي الذي درس مجتمع أوربا على قاعدة ماركسية، غير أنه اكتفى منه بقواعد عامة تخدم فكرته الجمالية وأهم تلك القواعد - كما يرى - أن استمرار ظهور الفكر الأسطوري في أعمال الأدباء حتى اليوم يعني أصالته فينا، كما يعني أنه لا بد من تقويم تأثيره جمالياً، وبخاصة أنه «يتلون» محلياً، أو فنلقل يكتسب دلالات خاصة تغاير ما يصدر عنه به أدباء آخرون يعيشون في مناطق أخرى ويعيشون بيننا أيضاً.

(٣) تحليل النصوص يتم - دائماً - عن حتمية ارتباطها أي ارتباط النصوص - بجذور اجتماعية مؤكدة. ولذلك فإن البحث عن الرؤى الأسطورية في النقد يمس دائماً تلك الجذور، وهذا معناه أن النص الشعري المنقود مرتبط بحركة الحضارة وإذا كان صحيحاً أن الحضارة ليست محاكاة للطبيعة على قاعدة ماهي كأنه عليه بقدر ما هو تحويل لهذه الطبيعة على قاعدة ما يمكن أن تكون عليه، فإن الشعر هو الذي يحمل هذه النبوءة وهو من أجل ذلك عند الدكتور زكي وعند غيره - تعبير عن رؤى الإنسان، وكم يكون طريفاً هنا والأمر كذلك أن نردد قول جيمس فريزر: ماتت الأسطورة في الطلوس، وعاشت في الفن والشعر! (٤)

لكن الأهم - كما يذهب إلى ذلك - هو أن نفهم العلاقات العسية التي تحتفظ بها الذاكرة الشعبية، أي ما كانت هذه العلاقات، وليس ما يقوم منها على التعارض الثنائي فقط كما يقول بعض البيويين. وهذا محذا بالنقد أن يحدس بعض آراء أصحاب البيوية الأملوبية: إن النقد الصحيح يجب أن يُسلم بأن النص عمل مستقل ومفلق.

ولابد أن أثبت - هنا - أنه كان يرام - مدد بداياته الأولى - بإشعاعات النص أو بافتتاحه، وأنه لحظاً فادح فصل المدلول المصمومي عن النص بقصد تحقيق

انغلاقه واستقلاله، وأن عدّ الأساطير ومالف لقها، وهماً أو خيالاً إنكاراً للمدلول المضموني المتعلق بالواقع المعاش. ولا يمكن لأي ناقد - مهما كانت ثقافته أو توجهه الجمالي - أن يقطع العلاقة بين الشعر والواقع قطعاً تاماً.

وإذا كان كليث بروكس - الذي قرأه ناقدنا - يرفض هذا الأسلوب في النقد بحجة أنه يجعل للأدب رسالة مقحمة عليه منفصلة عن شكله، ومن ثمّ نال بسخرية من أصحاب الرسائل، فإن رفضه كان يخلق الطرف المقابل الذي انتمى إليه الدكتور زكي، فهو يقول بالشكل العضوي، أي الشكل الدال الذي يجمع في كلّ متماسك عناصر العمل الأدبي.

والخلاصة أن الدكتور أحمد كمال زكي منذ بدأ النقد - وقد ترك الشعر إلى عودات محدودة إليه - إتخذ التحليل خطة ومبدأ. واستعان على هذا التحليل بموازنات ومقارنات في الآداب العربية والأجنبية بغية تحقيق موضوعية عادلة. وقد اقتضت هذه الموضوعية أن يكون النقد - بشقيه النظري والنقدي - خادماً للنص ولتوفير الحقيقة فيه - وهي نسبية - لا بد من عدّ النص وسيلة معرفية سداها ولحماتها الواقع.

وأختم حديثي فأقول لقد كانت شخصيته الناقدة مصباً لروايد ثقافية غزيرة، وأن تطورها لم يتوقف، ولم تغفل أبواب معارفه، بل ظلت مشرعة على الثقافات الموروثة والأجنبية الوافدة.

وفي الختام أستطيع أن أزعم أن هذه الناقدة الثقافية سواء أكان متصللاً اتصالاً مباشراً أو غير مباشر بالنص الشعري فإنه لم يبق بعيد المقال، بل إن بعض النقاد العرب المعاصرين وفي مقدمتهم أولئك الذين أشرت إليهم في هذا البحث، قد استطاعوا أن يحصلوا قدراً كبيراً من هذه الثقافة، واحتلوا - بذلك - درجة تستأهل الثناء، مكنتهم من وضع أقدامهم على الطريق الصحيح حين غدا الأمر لاجاجة.

## الهوامش والمصادر والمراجع

- (١) ف. ا. ماثيس، الشاعر الناقد ١٢٥، ترجمة الدكتور إحسان عباس، المكتبة المصرية، بيروت.
- (٢) مجلة المستقبل عدد ٢٥٩ فبراير ١٩٨٢ م.
- (٣) طبقات الشعراء ٧، طبعة دار المعارف ١٩٥٢ م.
- (٤) انظر - على سبيل المثال - ديوان المتنبي في قصيدته التي يعاتب فيها سيف الدولة المتنبي، أدبي العلاء المعري.
- (٥) انظر كتاب «بدر شاكر السياب وإيديث سيتويل، دراسة مقارنة»، دار المعرفة الكويت. وقد أوضح فيه أن «إيديث سيتويل (1887-1964) Edith Sitwell» من أبرز الشعراء الإنجليز في النصف الأول من القرن العشرين. ويقتزن اسمها بجدارة بأسماء كبيرة في تاريخ الشعر الإنجليزي مثل ت. س. إليوت وأودن ودولان توماس» ص: ١٢.
- (٦) السابق ٢١.
- (٧) قراءات في شعرنا المعاصر ٦٨٥، دار العروبة بالكويت، دار الفصحى بالقاهرة الطبعة الأولى ١٩٨٢ م.
- (٨) السابق، ص: ٦٨، ٦٩.
- (٩) الدكتور محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ٣٠٣، دار العودة بيروت.
- (١٠) انظر السابق من: ٣٢٨ - ٣٤٦.
- (١١) الدكتور عبدالله الغدامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي جدة ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥ م.
- (١٢) السابق ٦.
- (١٣) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ٢: ١٠.
- (١٤) أبو هلال العسكري، الترويق في اللغة ١٣، دار الأفاق بيروت ١٩٧٩ م.
- وانظر - في الحديث - كتاب «الشعر واللغة» للدكتور لطفي عبدالديع، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٦٩ م. وانظر - كذلك - كتاب «الأفعال في القرآن الكريم» ثلاثة أجزاء، للدكتور عبدالحميد مصطفى السيد.
- (١٥) مجلة «فصول» القاهرة، الأسلوبية، المجلد الخامس، العدد الأول سنة ١٩٨٤ م محمد عبدالطلب، ص: ٣٢.
- (١٦) انظر الدكتور نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨٣ م.



- (١٧) الدكتور عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ١٣٨.
- (١٨) الدكتور علي البطل، الصورة في الشعر العربي ٢٨، دار الأندلس بيروت ١٩٨١م.
- (١٩) قراءة ثانية لشعرنا المعاصر ٧٨ وما بعدها، منشورات الجامعة اللبنانية، د. ت.
- (٢٠) الصورة في الشعر العربي ٧٧، ٧٨.
- (٢١) انظر حركات التجديد في الكتب التالية: - «حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي» من - موريه، ترجمة - الدكتور سعد مصلوح، و«قضية الشعر الجديد» للدكتور محمد القويهي، و«قضايا الشعر المعاصر» لتازك الملائكة، و«الشعر العربي المعاصر» للدكتور عز الدين إسماعيل، و«عن بناء القصيدة العربية الحديثة» للدكتور علي عشري زايد.
- (٢٢) مدخل إلى علم الأسلوب، ١١٣، ١١٤، ١١٥.
- (٢٣) الخطيئة والتكفير ٣٢١. نقول جوليا كريستيفا «إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نص هو تشرب وتحويل لتصوص أخرى». وجمع المرزوقي في كتابه «بالبل الصب ومعارضاتها» الدار العربية للكتاب تونس ١٩٦٧م - معارضات (بالبل الصب)، وقد ربت على مئة معارضة.
- (٢٤) الخطيئة والتكفير ٣٣٢.
- (٢٥) في الميزان الجديد ٨٠.
- (٢٦) السابق ٨١.
- (٢٧) انظر «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» مكتبة دار العلوم، الطبعة الأولى ١٩٧٨م. واعتمدت على هذا المصدر اعتماداً يكاد يكون كلياً في تبيان تأثير المسرحية والرواية والسوينا في القصيدة العربية الحديثة.
- (٢٨) كتاب «الأرض والدم» ٦١ منشورات وزارة الإعلام العراقية بغداد ١٩٧٢م.
- (٢٩) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ٢١١.
- (٣٠) ديوان «على قمة الدنيا وحيداً» ٢١.
- (٣١) انظر روبرت همفري، نهار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة الدكتور محمود الربيعي، دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٤م.
- (٣٢) ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ٢٥.
- (٣٣) ديوان «على قمة الدنيا وحيداً» ٧.
- (٣٤) انظر كاريل رايس، فن المونتايج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري، المؤسسة المصرية ١٩٦٥م وانظر - كذلك - رودلف أرنهيم، فن السينما، ترجمة عبدالعزيز فهمي وصلاح التهامي، المؤسسة المصرية بالقاهرة.
- (٣٥) ديوان «أغاني الحارث المتعب» ٣١، دار العودة بيروت ١٩٧٤م.

(٣٦) النقد الأدبي الحديث ٩٦.

(٣٧) ديوان نزار قباني، الأعمال الكاملة ٥٦٦ - ٥٦٨.

(٣٨) للوقوف على ذلك يمكنك الاطلاع على كتاب «تاريخ البشرية» للمؤرخ الإنجليزي أرنولد توينبي، ترجمة د. نقولا زياده، الدار الأهلية للنشر والتوزيع.

(٣٩) The Concise Oxford dictionary Sixth Edition P.829 Ox Ford 1981

وانظر محمد صقر خفاجة وأحمد بدوي «هيرودوت يتحدث عن مصر» ٧٣ م، القاهرة، ١٩٦٦ م.

وانظر نوماس بلفنش: عصر الأساطير ٢٤٤، ترجمة رشدي السبيسي دار النهضة العربية القاهرة ١٩٦٦ م.

(٤٠) انظر كتابي «التصوير الشعري» المنشأ الشعبية طرابلس الغرب ١٩٨١ م، وانظر - كذلك - الدكتور علي عشري زاهد في كتابه «استدعاء الشخصيات التراثية» المنشأ الشعبية طرابلس الغرب ١٩٧٨ م.

(٤١) ديوان «الكاهن بين يدي زرقاء اليمامة» ١٢٥.

(٤٢) انظر ذلك بالتفصيل عند الدكتور نذير العظمة: المعراج والرمز الصوفي دار الباحث بيروت ١٩٨٢ م.

(٤٣) الفهاج في مذهب محي الدين بن عربي للدكتور محمود قاسم، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة ١٩٦٩ م. وراجع الدكتور محمد مندور «النقد المنهجي عند العرب» والدكتور شوقي ضيف «البلاغة تطور وتاريخ».

(٤٤) انظر «الحياة الأدبية في البصرة في القرن الثاني الهجري»، دار الفكر دمشق.

(٤٥) انظر «نقد، دراسة وتطبيق»، ط. دار الكتاب العربي سنة ١٩٦٧ م.

(٤٦) انظر «النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته»، ط. الهيئة المصرية العامة سنة ١٩٧٢ م.

(٤٧) انظر «شعراء السعودية المعاصرون»، ط. دار العلوم الرياض ١٤٠٣ هـ/ ١٩٨٣ م.

